

УДК 791.43.01

ГРНТИ 02.61.31

Актуализация проблемы исторической ответственности Германии в современном кинематографе

Mainstreaming of Germany's historical responsibility in modern cinema

Темлякова Алина Сергеевна,

Аспирант 2 года обучения

кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры

ФГАОУ ВО «УрФУ имени первого Президента России Б.Н.Ельцина»

Екатеринбург, Россия

atempl@mail.ru

Аннотация

В статье проводится анализ современных фильмов в свете проблематики исторической ответственности Германии. Рассматриваются фильмы, затрагивающие отображение судьбы детей в тоталитарную эпоху: «Страна игрушек» (2007), «Мальчик в полосатой пижаме» (2008), «Жизнь прекрасна» (1997). Кино анализируется в рамках философского подхода Зигфрида Кракауэра. Приводятся суждения и аргументы Х.Арендт касающиеся проблемы личной ответственности при диктатуре.

Abstract

The article analyzes contemporary films in the light of the problems of historical responsibility of Germany. We consider the films that affect the fate of the children display in the totalitarian era "Toyland" (2007), "The Boy in the Striped Pyjamas" (2008), "Life is Beautiful" (1997). Cinema is analyzed within the framework of philosophical approach of Siegfried Krakauer. We give some opinions and arguments of H. Arendt regarding the problem of personal *responsibility under a* totalitarian regime.

Ключевые слова: кинематограф; историческая ответственность; современное кино; З. Кракауэр; Х. Арендт.

Keywords: cinema; historical responsibility; contemporary movie; Siegfried Kracauer; Arendt Hannah.

Кинематограф можно представить чем-то вроде линзы, через которую мы можем самостоятельно рефлексивно исследовать значение истории и исторической ответственности. Таким образом, художественное изображение прошлого является не просто «объективным» его воссозданием. Оно дает возможность пересмотреть наше историческое понимание его значимости и смысл нашей роли в нем.

В статье рассматриваются три фильма:

- 1) «Страна игрушек» (2007; режиссер Йохен Фрейданк). Кинокартина получила премию Оскар в 2009 году в номинации «Лучший короткометражный фильм».
- 2) «Мальчик в полосатой пижаме» (2008; режиссер Марк Херман). Фильм получил премию Гойя как лучший фильм Европы.
- 3) «Жизнь прекрасна» (1997; режиссер Роберто Бенини). Фильм получил Оскар как Лучший фильм на иностранном языке (Италия), премию Сезар как Лучший фильм на иностранном языке и Большой приз жюри на Каннском кинофестивале.

Поскольку для раскрытия поставленной темы мы обращаемся именно к киноискусству, то наиболее приемлемым с точки зрения избранных для анализа фильмов нам видится подход к кино немецкого кинокритика и теоретика кинематографа Зигфрида Кракауэра. Он рассматривает кино как некое отраженное воплощение потока реальности, потока событий. Основным эстетическим свойством киноискусства Кракауэр провозглашает «запечатление и раскрытие физической реальности», иными словами – отражение реальной действительности [4, 7]. Кракауэр отмечает, что фильмы отличаются друг от друга сферами приложения выразительных средств и построением. Кинорежиссеры зачастую снимают физическую реальность, находящуюся перед кинокамерой. Однако кино с самого начала своего существования, стремится проникнуть в сферы истории и фантазии. «Фильмы кинематографичны только тогда, когда они отдают должное реалистической тенденции, когда они сосредоточены на подлинном физическом бытии. Иными словами, кино, вопреки своей способности воспроизводить все зримые факты без исключений, все же тяготеет в сторону неинсценированной действительности» [3, 94-95].

Кинорежиссер может выбрать разные пути прохождения по непрерывной цепи физического бытия, так З. Кракауэр определяет пять возможных путей. Однако мы рассмотрим лишь те, что находят свое воплощение в анализируемых нами фильмах. Так, во всех рассмотренных фильмах единство мира раскрыто через последовательную демонстрацию режиссером цепи причин и следствий какого-то события. Этот путь представляет собой

попытку отобразить непрерывность физической реальности или хотя бы максимально увязать с ней действие фильма. Также мы имеем дело с визуализацией ощущений, испытываемых человеком в какой-то один решающий момент его жизни. Как и при раскрытии причинных связей, этот путь предусматривает изображение материальной действительности, но не ограничивается ею. Подлинно кинематографичные фильмы создают впечатление реальности более емкой, чем фактически изображенная в них. Они выводят нас за пределы физического мира, поскольку они строятся из кадров или монтажных фраз, несущих в себе смысловую многозначность. Благодаря постоянному притоку рождаемых таким путем психологических соответствий они дают ощущение реальности, достойной называться «жизнью». Под этим словом З. Кракауэр понимает жизнь, все еще словно накрепко связанную с материальными явлениями, из которых возникают ее эмоциональные и интеллектуальные ситуации. Кинематографу свойственно стремление отобразить жизнь в ее непрерывности. Можно сказать, что у него есть тяготение к так называемому «потoku жизни». Термин «поток жизни» охватывает материальные ситуации и происшествия со всем, что подразумевается под ними в смысле эмоций, ценностей, мыслей. Поток жизни предполагает непрерывность преимущественно материальной, а не умственной жизни, хотя в своем точном значении он включает и последнюю [3, 108-109].

Согласно подходу к кино, представленному в работах З. Кракауэра, кинематограф тяготеет к передаче реальности, ее непрерывного и нескончаемого потока. Отсюда вытекает то, что так часто в кино можно увидеть улицу. Улица, по мнению З. Кракауэра, и является тем местом, где возможны случайные, непредвиденные события, встречи, неожиданные ситуации. Это и есть тот поток, который часто воплощают режиссеры в своих кинокартинах, стремясь передать ощущение непрерывности движения жизни.

В каждом из фильмов, относящихся к эпохе тоталитаризма – улица – это движение масс, наполнена марширующими шеренгами солдат, рядами ступающих демонстраций. Здесь отдельный человек – лишний, и масса либо поглощает его в себя, делая участником строя, выделяя для него отдельное место в своих рядах, либо выталкивает его.

В каждом из анализируемых фильмов мы наблюдаем за судьбой ребенка – это мальчики Генрих и Давид («Страна игрушек»), Бруно и Шмуэль («Мальчик в полосатой пижаме»), Джозуэ («Жизнь прекрасна»). В холодном взрослом мире несломленными остаются понятия дружбы, взаимопомощи, привязанности и справедливости у детей. Причем взрослые порицают детские глупости и шалости, но во взрослом мире фантазии и идеи самих взрослых людей могут обрести воплощение воистину чудовищное. Во всех рассмотренных фильмах мы видим столкновение мира ребенка, с холодной и жестокой реальностью, которая воспринимается ребенком, встраивается в его сознание, опять же с помощью взрослых, в

форме игры. В фильме «Страна игрушек» брошенное замечание матери заставляет ребенка изо всех сил бежать вслед за соседями, стараясь попасть вместе с ними в волшебную «страну игрушек». Герой фильма «Мальчик в полосатой пижаме» находит понимающего друга и собеседника, способного на равных вести диалог и играть через колючую проволоку концентрационного лагеря. Что противоречит сложившейся системе, ранжированной и размеченной обществом взрослых. И наконец, в фильме «Жизнь прекрасна» родители выстраивают в сознании ребенка мир захватывающей игры, чтобы закрыть ужасы жестокой реальности жизни в концентрационном лагере.

В данном случае каждый из рассмотренных фильмов напрямую отсылает к одному и тому же историческому периоду. Таким образом, выстраивая некое место тех событий в карте восприятия истории. Историческая ответственность мы будем понимать как специфические отношения с прошлым и/или будущим, присущие индивиду, но чаще — какой-либо общности, связанные с вменением вины, признанием заслуг или принятием обязательств (как добровольным, так и нет), имеющие важное значение для иной общности и/или индивида, а также влияющие на характер взаимодействий между данными индивидами и/или общностями [5, 23].

В условиях отсутствия полноты и открытости информации, частичного табуирования значимых исторических фактов и сюжетов, важных для воспитания и общего мироотношения человека, работы с частными проявлениями глобальных проблем взамен системных решений, историческая ответственность предстает как непростой шаг к переоценке, которую общество вынуждено делать, стоя на перекрестке времен [2, 11].

В трактате «Поэтика», Аристотель различает историю и поэзию, утверждая, что первая описывает вещь, которая была, а другая – вещь, которая могла бы быть. Описывая то, какими вещь или событие «могут быть», искусство расширяет наше концептуальное понимание истории, открывая участки дискурсов, которые позволяют провести переосмысление и реинтеграцию в рамках нашего общего понимания прошлого. В этой парадигме подразумевается то, что доступ к прошлому опосредуется текстами и дискурсами, окружающими его, которые существуют в диалектическом напряжении: философ Доминик Ла Капра утверждает, что прошлое «приходит» к нам «в виде текстов и текстуализованных остатков – воспоминаний, отчетов, опубликованных трудов, архивов, памятников», и каждый из них обогащает и усложняет наши герменевтические горизонты, децентрализуя какой-либо один «авторитетный» отчет о событии. Исследователь Я. Тан стремится расширить это понимание, предполагая, что центральная роль, которую художественные тексты могут играть в толковании сообщества, чувствительна к коллективной истории и позволяет переоценить

роль, которую играли ее члены, и что эстетический опыт может формировать обновленное понимание исторической ответственности [6].

Философ Майкл Дюфренн утверждает, что мир, который выражает эстетический объект, подобен, но в то же время принципиально отличается от реального мира. Дюфренн проводит различие между изображаемым миром (миром объективного пространства и времени) и выраженным миром для того, чтобы подчеркнуть, как произведение искусства организует свои собственные элементы, так что оно передает определенный смысл. Для того чтобы выразить различные уровни значения, эстетический объект может быть источником своего собственного времени и пространства. Произведение искусства создает условия для своей уникальной формы выражения; его координаты позволяют возникать смыслу. Дюфренн выдвигает на первый план то, как произведение искусства открывает мир, которому нет необходимости быть, как утверждает Платон, несовершенной копией объективного мира. Вместо этого, эстетический объект поглощает материал объективного мира и репрезентует его, давая «новое воплощение» для объектов и людей [6].

Таким образом, в этом состоит способность произведения искусства, позволяющая ему нарушить наше традиционное понимание мира и нашего места в нем.

В каждом из рассматриваемых фильмов мы наблюдаем развитие сюжета и определенную расстановку главных модусов человеческого бытия в рассматриваемую и демонстрируемую, воссозданную каждым из режиссеров историческую эпоху.

В каждом фильме движения истории раскрываются через судьбы конкретных людей. Этим и примечательны выбранные для анализа фильмы. Но сюжетная линия развивается в рамках тоталитарного общества, и в фильмах это показано достаточно четко. Есть конкретные люди, окружающая их повседневная действительность, быт, но когда идет обращение к каким-то значимым трагическим ужасным событиям, исполнениям жестоких приговоров – исполнитель становится безличным. И мы уже не видим конкретного человека в кадре; получается, что палач безличен. Так, в фильме «Мальчик в полосатой пижаме» мы видим конкретных действующих лиц – отца мальчика, солдата, находящегося у него в подчинении и др. Но камера не определяет кто виноват в смерти мальчиков – это безличная «военная сила». Такая тенденция просматривается во всех фильмах. Получается, что мы наблюдаем за конкретными событиями, происходящими дома у героев – и здесь мы видим лица акторов, слышим их имена, камера схватывает выражения их лиц, взгляды. Но когда событие происходит за пределами домов героев – главенствующее положение занимает масса – строй солдат, толпа людей. Здесь актер безличен. И это можно отнести ко всем анализируемым в статье фильмам.

Согласно Х. Арендт, нет такого явления, как коллективная вина или коллективная невиновность; вина и невиновность имеют смысл только в отношении отдельной личности [1, 60]. В тоталитарной системе каждый исполнитель может рассматриваться в качестве заменяемого винтика в огромной машине системы. Однако это не исключает вопроса личной ответственности каждого из исполнителей. «Тотальная власть распространяется на все сферы жизни, не только политическую. Тоталитарное общество, которое следует отличать от тоталитарного правительства, полностью монолитно; все публичные выступления, будь то культурные, художественные или научные, и все организации, бытовые и социальные институты, даже спорт и досуг, «координируются» [1, 65]. Избежать причастности к преступлениям, т. е. правовой и моральной ответственности, смогли лишь те, кто полностью устранился от публичной жизни, отказался от любой политической ответственности.

Арендт обращает внимание на необходимость различения терминов «повиновение» и «согласие». «Там, где ребенок повинует, взрослый — изъявляет согласие; когда о взрослом говорят, что он повинует, он в действительности поддерживает требующую «повиновения» организацию, власть или закон» [1, 80].

Фильмы могут восприниматься как свидетельство эпохи, либо как художественное произведение. Каждый фильм выстраивает свой собственный мир, свою систему координат, отсылая к определенной исторической эпохе, обозначая социальные роли героев, указывая место действия, поименовывая его. Это имеет место быть в так называемых исторических фильмах. Которые, по мнению Кракауэра, и являются подлинной целью воплощения в киноискусстве. Проблематика исторической ответственности наиболее ярко представлена в выбранных для анализа фильмах, поскольку в них слом эпох показан через судьбы детей, их взаимоотношения между собой, с взрослыми и с окружающим их миром, социальной реальностью, системой социальных координат и отношений того времени.

И в данном случае мы можем указать на аргументы Х. Арендт о сопоставлении позиции ребенка и взрослого, согласно которой взрослый «поддерживает» систему, а ребенок может «повиноваться», он беспомощен, когда отказывается сотрудничать. В результате эти фильмы, очень эмоционально наполненные, раскрывают события с определенного ракурса, можно даже сказать, с точки зрения ребенка и составляющих его жизненного мира. Мира, кажется, беспомощного перед бушующей вьюгой истории того времени.

Литература:

1. Арендт, Х. Ответственность и суждение [Текст] /пер. с англ. Д. Аронсона, С. Бардиной, Р. Гуляева. М.: Изд. Института Гайдара, 2013.

2. Вострецов Е.Ю., Симонова И.А. Историческая ответственность в полигенеративной среде: версии и инверсии практики // Педагогическое образование в России. 2015, №5.
3. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. Вступит статья Р. Н. Юренева / З. Кракауэр. М.: Искусство, 1974.
4. Кракауэр, З. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера : пер. с нем. / З. Кракауэр. М.: Искусство, 1977.
5. Томильцева Д.А. Феномен исторической ответственности: аспекты проблематизации // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. 2015, Т. 143, № 3.
6. Ian Tan. Rethinking Historical Responsibility Through Art: The Role of Film in Joshua Oppenheimer's The Act of Killing (2012) // Bright lights. Film journal. March 18, 2016. http://brightlightsfilm.com/rethinking-historical-responsibility-through-art-the-role-of-film-in-joshua-oppenheimers-the-act-of-killing-2012/#.V8lF3_mLTcs